



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Lyda Borelli - Lebende Arabeske. Ihr Schauspiel als Bildform im Divenfilm

Lento, Mattia

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-129449>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Lento, Mattia (2016). Lyda Borelli - Lebende Arabeske. Ihr Schauspiel als Bildform im Divenfilm. In: Schweinitz, Jörg; Wiegand, Daniel. Film Bild Kunst : visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms. Marburg: Schüren, 53-82.

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 35

FILM BILD KUNST

**Visuelle Ästhetik des vorklassischen
Stummfilms**

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND DANIEL WIEGAND

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISSN 1876-3708

Inhalt

Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand

**Filmhistoriographie, Filmbild und Kunst im
vorklassischen Stummfilm**
Zur Einführung

7

Kristina Köhler

Nymphe und bewegtes Beiwerk
Bildbewegungen des Kinos um 1910 zwischen Geste
und Vibration

21

Mattia Lento

Lyda Borelli – Lebende Arabeske
Ihr Schauspiel als Bildform im Divenfilm

53

Daniel Wiegand

**Früher Film, Tableaux vivants und die
«Attraktion des Schönen»**
Archäologie eines diskursiven, bildgestalterischen
und rezeptionsästhetischen Phänomens

83

Valentine Robert

«Die letzten Patronen» der ersten Historienfilme
Zur malerischen Qualität des frühen Filmbildes

117

Vito Adriaensens

Malerei in Bewegung
Bürgerlicher Realismus und Piktoralismus
im europäischen Kino (1908–1914)

151

Jörg Schweinitz

Bildreize zwischen Fläche und Raum
Visuelle Ästhetik deutscher Spielfilme in den 1910er Jahren
und die zeitgenössische Kunst

177

- Suquet, Annie (2012) *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse*. Pantin: CND.
- Theweleit, Klaus (1977) *Männerphantasien*. Bd. I: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt a. M.: Roter Stern.
- Uhlířová, Marketa (Hg.) (2013) *Birds of Paradise: Costume as Cinematic Spectacle*. London: Koenig Books.
- Warburg, Aby (1893) *Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg/Leipzig: Verlag von Leopold Voss.
- (1906) «Dürer und die italienische Antike». In: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*. Leipzig: B. G. Teubner, S. 55–60.
- (2000) *Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Gesammelte Schriften – Studienausgabe*, Band 2.1. Berlin: Akademie Verlag.
- Wölfflin, Heinrich (1917) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915]. München: Bruckmann.
- Woollacott, Angela (2011) *Race and the Modern Exotic: Three 'Australian' Women on Global Display*. Clayton: Monash University Publishing.

Gesichtete Filme

- REPAS DE BÉBÉ (Louis und Auguste Lumière, F 1895), DVD-Edition (2005) «Early Cinema: Primitives and Pioneers», British Film Institute.
- ANNABELLE BUTTERFLY DANCE (Edison, USA 1895), DVD-Edition (2005) «Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894–1941», Image Entertainment.
- CRISSIE SHERIDAN (Edison, USA 1897), DVD-Edition (2005) «Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894–1941», Image Entertainment.
- DANSE SERPENTINE [II] (Louis und Auguste Lumière, F 1898), DVD-Edition (2004) «Les premiers pas du cinéma: La naissance du son et de la couleur», Lobster Film.
- DANS L'HELLADE (Charles Decroix, Pathé, F 1909), EYE Filmmuseum (28mm, schwarz-weiss) und Cineteca di Bologna (35mm, koloriert, 2010 digital restauriert).
- DANSE DU VOILE (F ca. 1910), www.gaumontpathearchives.com.
- NEPTUNE'S DAUGHTER (Herbert Brenon, Universal Film Manufacturing Company, USA 1914), Fragmente im Gosfilmofond und im National Film & Sound Archive Australia, DVD-Edition (2004) «Venus of the South Seas», Grapevine Video.
- RAPSODIA SATANICA (Nino Oxilia, Società Italiana Cines, I 1915/17), Cineteca di Bologna.

Mattia Lento

Lyda Borelli – Lebende Arabeske

Ihr Schauspiel als Bildform im Divenfilm

«Kein Mensch, kein weibliches Wesen
konnte sich je so stark
in Linien und Ausdruck verwandeln»
Matilde Serao (1914)¹

Die Untersuchung der ästhetischen Präsenz von Schauspielern im Film, und insbesondere im filmischen Bild, stellt die Forschung vor zahlreiche Probleme. Wenn die Leinwandfiguren einerseits aufgrund ihrer Unbeständigkeit, Wechselhaftigkeit und unkörperlichen Materialität faszinieren, so scheinen sie andererseits genau aufgrund dieser Qualitäten für die Filmtheorie und Filmanalyse nur schwer fassbar. Und obwohl sich das Filmschauspiel in jüngster Zeit in der Forschung wieder größerer Aufmerksamkeit erfreut, leiden die entsprechenden Studien oft unter methodologischen Aporien oder behandeln jeweils nur einzelne Aspekte des Filmschauspiels. Insgesamt eine wenig zufriedenstellende Situation. Fast ließe sich sagen, dass eine wirkliche filmwissenschaftliche Tradition für das Studium des Schauspiels im Film – im Unterschied zur Theaterwissenschaft – nie existiert hat.²

Auch wenn es schwierig ist, die verschiedenen und kaum systematisierbaren Strömungen der Debatte um das Filmschauspiel zu rekonstruieren (vgl. Pitassio 2003; Hickethier 1999), so lässt sich dennoch eine gewisse Tendenz in der analytischen Praxis ausmachen, die semiotischen, narrativen und enunziativen Strukturen der jeweiligen Filme zu ignorieren (vgl. Pavis 2008, 145). Die Schauspieler selbst werden gleichsam vom filmischen

¹ Serao 1991, 32.

² Eine Ausnahme ist die Università degli Studi di Torino, an der ein Lehrstuhl für die Geschichte des Filmschauspiels existiert (Storia e arte dell'attore cinematografico, Dr.

«Text» – also auch vom Aspekt ihres Anteils am filmischen Bild – entkoppelt und auf profilmischer Ebene «rekonstruiert», um so einen scheinbar unmittelbaren Zugang zu ihnen zu finden. Diese unhinterfragte Ableitung des Filmschauspielers aus dem Profilmischen birgt jedoch die Gefahr in sich, einem wirklichem Verständnis der Beziehung zwischen der performativen Dimension des Schauspiels und dem filmischen Bild entgegenzuwirken.

Ich möchte hier genau diese enge Verknüpfung analysieren. Über bisherige ikonographische und ikonologische Ansätze hinausgehend³ sei dazu der *aktive Beitrag des agierenden Schauspielerkörpers für die filmische Bildkomposition* in Augenschein genommen. Dies ist ein Aspekt, der in der Filmhistoriographie bislang nur selten betrachtet wurde, obwohl er eine wichtige Rolle spielt – insbesondere in der europäischen Kinematographie der 1910er Jahren, die weniger die filmische Montage als vielmehr die ästhetisch ambitionierte Komposition des Filmbilds pflegte. Im Folgenden soll es pars pro toto um den italienischen Divenfilm gehen, der manche Merkmale des Kinos der zweiten Epoche⁴ besonders deutlich zeigt. Lyda Borelli ist zu dieser Zeit sicherlich die bedeutendste Vertreterin des Genres. Mehr als jede andere vermochte sie mit ihrem Körper, ihren Gesten und ihren Bewegungen die visuelle Ästhetik der Filme zu prägen. Ihre filmische Präsenz soll daher näher betrachtet und analysiert werden.

Die Kenntnis von Borellis originellem Spiel und der visuellen Kraft ihrer Filme ist unter den Spezialisten des frühen Kinos inzwischen, insbesondere in Italien, weit verbreitet. Manche der Vorurteile über ihren vermeintlich übertriebenen Stil mögen vielleicht noch bestehen, aber die Studien von Gerardo Guccini (1994), Cristina Jandelli (2006), Angela Dalle Vacche (2008), Ivo Blom (2010 und 2014) und anderen haben schon auf je unterschiedliche Weise gezeigt, dass Borellis Schauspiel nicht einfach mit Gemeinplätzen wie «theatralisch» (*histrionic*) (Pearson 1992) oder – noch banaler – «latin» (Bowser 1990, 88) beschrieben werden darf, sondern als Versuch, Elemente aus anderen performativen Medien wie Tanz, Theater oder Oper bewusst und auf originelle Weise in den Film zu übertragen, sie ihm anzuverwandeln. Jene bildlichen Aspekte der Filme, die als paradigmatisch für die europäische Tradition der Tiefeninszenierung in den 1910er Jahren gelten können, wurden bereits von verschiedenen Autoren hervorgehoben (vgl. Brewster/Jacobs 1997, Bordwell 1997, Alovio 2005).

3 Zur Ikonographie und Ikonologie im Bezug auf den Filmschauspieler vgl. Pitassio 2002, 9–10.

4 Der Begriff *cinéma de la seconde époque* stammt von Eric de Kuyper (1992a, 1992b) und bezieht sich in etwa auf die 1910er Jahre. Ich verwende ihn hier ausschließlich im Hin-

Filme wie *MA L'AMOR MIO NON MUORE* (Mario Caserini, I 1913), *LA DONNA NUDA* (Carmine Gallone, I 1914) oder *MALOMBRA* (Carmine Gallone, I 1917) bilden in dieser Hinsicht kanonische Beispiele des europäischen Kinos der zweiten Epoche, die viel Bewunderung auslösten. Auch wurden in Borellis Filmen bereits zahlreiche ikonographische Bezüge auf die Malerei erkannt und analysiert. Wenn die schauspielerische Leistung Borellis und die Ästhetik ihrer Filme somit relativ gut untersucht sind, so ist die Wechselwirkung zwischen diesen beiden Komponenten bisher kaum eingehender behandelt worden.

Mein Hauptanliegen ist es mithin, die darstellerische Qualität Borellis und die visuelle Stilistik ihrer Filme in der Analyse explizit miteinander zu verknüpfen. Zunächst seien jedoch – in eher klassischem Sinne – die Persönlichkeit Borellis und einige ikonographische Bezüge ihrer Filme vorgestellt, um dann ausführlicher zu untersuchen, auf welche Weise sich ihr Schauspielstil als wichtiges, ja als ein zentrales Element der filmischen Bildkomposition erweist und wie dieser Stil in vielen Fällen sogar einen Konflikt zwischen körperlicher Präsenz und dramatischer Bedeutung generiert.

Theaterschauspielerin, Künstlermodell, Modemannequin und Kinodarstellerin

Lyda Borelli wurde am 26. März 1887 in La Spezia – und nicht, wie oft zu lesen, 1884 in Rivarolo – als *figlia d'arte* des Theaterschauspielers Napoleone Borelli und Cesira Banti geboren (vgl. Lento 2011a, 117–118). Wir verfügen über nur wenige Informationen zu ihrem frühen Leben, wissen aber mit Sicherheit, dass sie zusammen mit ihrer Schwester Alda, der Familientradition des italienischen *teatro all'antica*⁵ entsprechend, schon früh in den Schauspielberuf eingeführt wurde. 1902 war Lyda Borelli bereits Mitglied der Theatertruppe von Francesco Pasta und Virginia Reiter. Darauf folgte ein Engagement durch Virgilio Talli, den Reformator des italienischen Theaters um die Wende zum 20. Jahrhundert. Bei Talli, der selbst von Antonio Gramsci für die neuartige Schauspielereführung und seinen kritischen Umgang mit den Stücken gelobt wurde (vgl. Bellingeri 1975, 98), erhielt Lyda Borelli 1904 Gelegenheit, gemeinsam mit Teresa Franchini, Irma Gramatica und Ruggero Ruggeri an der Uraufführung von Gabriele D'Annunzios veristischer Tragödie⁶ *La Figlia di Iorio* mitzuwirken.

5 Sergio Tofano (1965) bezeichnet damit das italienische Theater vor der Entstehung der Regie, das noch ganz von charismatischen Schauspielerpersönlichkeiten beherrscht war.

6 Der Verismus war eine Strömung der italienischen Literatur am Ende des 19. Jahr-

Einen ersten Höhepunkt ihrer Karriere erlebte Borelli 1905, als sie an der Seite von Eleonora Duse die Fernanda in Victorien Sardous gleichnamigem Stück gab. Der eigentliche Durchbruch kam aber erst 1909. In diesem Jahr engagierte Ruggero Ruggeri die Schauspielerinnen als *prima attrice* und *capoconica*⁷ für seine Theatertruppe. Mit diesem berühmten Ensemble, das von den 1910er bis die 1950er Jahre auch für den Film arbeitete, spielte Borelli das von Ästhetizismus und Unterhaltung geprägte Repertoire des zeitgenössischen französischen und italienischen Theaters.

Die Jahre mit Ruggero Ruggeri waren äußerst intensiv, und die Theatertruppe ging zwischen Mai 1909 und April 1910 auf eine lange Tournee durch Südamerika, wo italienische Ensembles insbesondere beim dort lebenden italienischen Migrantenpublikum populär waren. In den Theatern der größten Städte des Kontinentes spielte Borelli unter anderem Oscar Wildes *Salomé* – ein Stück, mit dem sie schon in Italien große Erfolge gefeiert hatte. Nach der Rückkehr nach Italien gab sie dann noch mehrfach diese biblische Heldin. Dabei sollte es auch bleiben, als sie nach dem Abschied von Ruggeri 1911 die Truppe Borelli-Gandusio-Piperno mitbegründete. Wildes *Salomé*, eine ästhetizistische Tragödie, die ganz der sexuellen Begierde der Protagonistin gewidmet ist, galt als provokant (vgl. hierzu auch Praz 1976, 222–227). Das Stück und insbesondere die letzte Szene, in der die Protagonistin ihren «Tanz der sieben Schleier» gab, betonte indes Borellis Schönheit, und es bot Gelegenheit, ihre visuelle Expressivität zu entfalten. Stanislao Manca, ein wichtiger Theaterkritiker seiner Zeit (vgl. Lento 2011b, 109–116), beschrieb das sehr plastisch:

Erwähnt sei nur die Harmonie in ihrer Darstellung der Salomé, in ihrer erwartungsvollen Pose vor Herod, mit der sie, als Belohnung für ihren Tanz, schweigsam auf das abgetrennte Haupt des Täufers wartet und dabei eine ganz vorzügliche Figur abgibt; der agile Kopf der biblischen Heldin beugt sich, mit nichts als den sich wandelnden Umrisslinien ihrer Arme um Gesicht und Brust vermittelt sie den Eindruck pittoresker Hingabe. Es ist ein Bild voll stilistischen Ausdrucks, das Lyda Borelli mit zarten Gesten zeichnet. (Manca 1913, 32)

Diese und ähnliche Kritiken in Zeitschriften wie *La scena di prosa* und *L'arte drammatica* erinnern an die Ausführungen des Theaterwissenschaftlers Claudio Meldolesi, der die Schauspielergeneration Borellis in der Tradi-

tion des *Grande Attore*⁸ sieht und sie entsprechend als *passatista* (in etwa: traditionalistisch) bezeichnet. Diese Generation, die letzte, die noch in enger, lebendiger Beziehung zur Generation des *Grande Attore* stehe, sei gekennzeichnet durch

den Besitz eines schon Jahrhunderte alten Erbes an Rhythmen, Haltungen, Lösungen, Gesten, Gegengesten, stimmlichen Modulationen, und gleichzeitig durch eine drastische Einschränkung der Spielräume des Ausdrucks: Die neuen Theaterregeln schienen das Recht auf ausladende Effekte zu verneinen. (Meldolesi 1984, 17–18)⁹

Lyda Borelli war eine wahrhafte Theaterdiva, und sie galt als eine der schönsten ihrer Zeit;¹⁰ ihr visuelles Spiel und ihre Kostüme waren äußerst beliebt. Jedoch besaß sie, wie Meldolesi hier treffend erklärt, weit aus weniger kreativen Freiraum als die *Grande Attrice* zu Beginn des 19. Jahrhunderts, zu denen etwa Adelaide Ristori gehörte, von der berichtet wird, dass sie die Bühne, das gesamte Ensemble, ja sogar die Produktion dominierte. Um eine vergleichbare kreative schauspielerische Macht zu entfalten, musste Lyda Borelli auf ihr kinematographisches Debut warten.

Vor ihrer Kinokarriere und neben ihrer Theaterarbeit machte Borelli Erfahrungen in einem anderen, freilich verwandten Metier: als Modell für Photographen und Maler. Giovanna Ginex (2004) und Ivo Blom (2010 und 2014) haben gezeigt, dass diese Aktivitäten für die Künstlerin alles andere als sekundär waren. Die enorme Zahl an Zeichnungen, Skulpturen, Illustrationen, Karikaturen und Photographien mit Lyda Borelli hat zuletzt Martina Gandolfi (2014, noch unpubliziert) veranschaulicht. Es handelte sich dabei um weit mehr als einfach um Werbebilder, die für die berühmten Starpostkarten Borellis vorgesehen waren. Vielmehr verweisen die Bilder mit ihren intermedialen und selbstreflexiven Bezügen auf ein Streben nach sozialer und kultureller Anerkennung, in dessen Dienst eine Selbstaurisierung durch den Rückgriff auf visuelle Formen anerkannter Künste, auf die Eleganz von Kostümen – kurz: auf die Sphäre des Luxus – steht. Diese Geschichte intermedialer oder besser «intervisualer» (Blom

8 Der Begriff des *Grande Attore* bezieht sich auf das italienische Theater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Adelaide Ristori, Ernesto Rossi und Tommaso Salvini sind die drei großen für diesen Zeitraum charakteristischen Darsteller. Sie verbindet ein virtuosos Spiel, welches die ganze Darbietung beherrschte, eine äußerst charismatische Präsenz und eine kreative, freie Beziehung zu ihrer Rolle. Nach der Generation der *Grande Attore* und vor derjenigen der *passatisti*, zu der für Meldolesi auch noch Borelli gehört, finden wir eine Generation *di mezzo* und die Generation der *mattatore*, die Eleonora Duse, Ermete Zacconi und Ermete Novelli einschließt.

9 Vgl. zu diesem Punkt auch Lento 2011b.

10 1908 wählen die LeserInnen der Zeitschrift *Illustrazione italiana* Lyda Borelli zur schön-



1 Mario Nunes Vais,
Photographie von Lyda Borelli
als Salomé

2010) Bezüge verdient besondere Aufmerksamkeit, zumal Lyda Borelli sie vom Theater aus ins Kino hinein verlängern wird.¹¹

Die Geschichte beginnt mit einem Kostüm, das Borelli zunächst in der Rolle der Salomé trug. Der bekannte Kostümbildner Caramba – alias Luigi Sapelli – hatte es für sie entworfen.

In diesem Kostüm erscheint die Diva einige Jahre nach der Premiere des Stücks, 1913, auf Photographien Mario Nunes Vais (Abb. 1–2). Sie zeigen Borelli in diversen Posen, auch in Großaufnahmen teils mit den für Photographien weiblicher Stars damals charakteristischen Weichzeichnungen (vgl. Abb. 1). Nunes Vais war zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein in Italien erfolgreicher Photograph, der viele Berühmtheiten des Theaters ablichtete. Er hatte Borelli bereits als Kind – in der Rolle der Favetta, einer Figur der Tragödie *La Figlia di Iorio* – photographiert. In der Sammlung des Museo/ Archivio di fotografia storica des Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione in Rom haben sich weitere Photographien von Vais erhalten, die die Schauspielerin mit eleganten Kleidern, auffälligen Hüten

11 Für Nicholas Mirzoeff impliziert der Begriff «intervisuality», dass Bilder von Rezipienten niemals nur für sich, sondern immer in Interaktion mit anderen Bildern und Bildern wahrgenommen werden (vgl. 1999, 33). In Bezug auf Borelli betont der Begriff



2 Mario Nunes Vais, Photographie von Lyda Borelli als Salomé

und teurem Schmuck zeigen. Sie alle unterstreichen die Wichtigkeit des photographischen Mediums für Borelli als öffentliche Persönlichkeit.¹²

1911, also zwei Jahre vor den Photographien Nunes Vais', war Borelli bereits im selben Salomé-Kostüm von Caramba auf einem Gemälde des akademischen Malers Cesare Tallone (*Ritratto di Lyda Borelli*, 1911; vgl. Abb. 4) erschienen und nahezu gleichzeitig auf einigen Photographien von Emilio Sommariva (vgl. Ginex 2004).¹³

Wie die Kunsthistorikerin Gigliola Tallone herausgearbeitet hat, handelt es sich bei dem Gemälde um eine Hommage auf die italienische Mode, die die Verbindung von Mode und Theater unterstreicht (vgl. 2011). Lyda Borelli figuriert darauf ganz so, als stünde sie im Rampenlicht der Bühne und nehme den Applaus des Publikums entgegen. Dabei wird Carambas Kostüm durch die Farb- und Perspektivwahl hervorgehoben. Borelli zeigt sich hier also nicht nur als Theaterdiva, sondern zugleich als eine Frau des modernen Lebens, die der aktuellen Mode große Aufmerksamkeit entgegenbringt. Sie ist Frau, Schauspielerin, Kunstmodell und Modemannequin zugleich. Tatsächlich war die Diva auch im wirklichen Leben an der zeitgenössischen Mode-Debatte interessiert und stand in vielfältigem, direktem

12 Vgl. <http://bit.ly/1KVosr9> (09.09.2015).

13 Zu Cesare Tallone als Maler vgl. auch Tallone 2005.

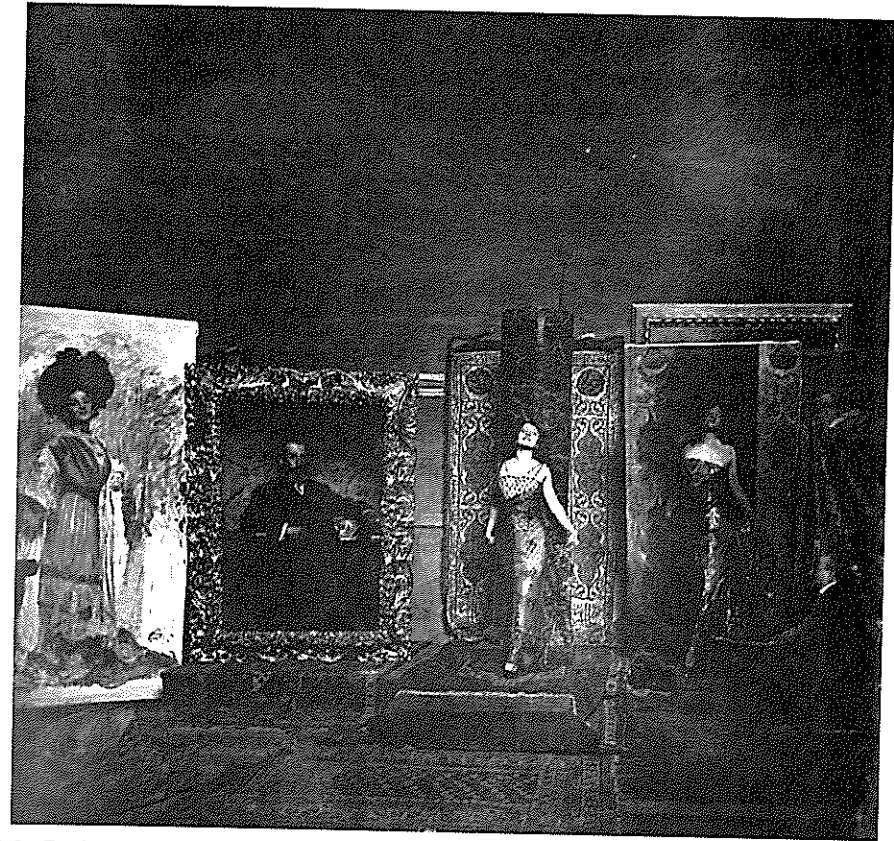


3 Modephotographie mit Lyda Borelli aus *Per una moda italiana* (Genoni 1909, o.S.)

Kontakt mit der Modewelt, worauf ihre zahlreichen Modephotographien hindeuten (vgl. Abb. 3 und Ginex 2004, 18).¹⁴

Noch komplexer wird das intermediale und intervisuelle Geflecht mit den Arbeiten Emilio Sommarivas, eines jungen mailändischen Photographen und ehemaligen Studenten an der Accademia di Belle Arti di Brera. Vielleicht war es Tallone selbst, der – nachdem er das Gemälde von Lyda Borelli vollendet hatte – Sommariva anregte oder sogar beauftragte, die

14 Lyda Borelli stand in Kontakt mit der bekannten Schneiderin, Feministin, Sozialistin und Aktivistin der Società Umanitaria Rosa Genoni. In Nr. 14 (1908) der berühmten italienischen Modezeitschrift *Margherita* findet man Bilder der Schauspielerin mit einem von der Renaissancekunst inspirierten Kostüm Genonis, das die Schneiderin für die Komödie *Matrimonio di Giacomina* von Paul Gavault entworfen hatte. Vgl.: <http://bit.ly/1KVovU0> (09.09.2015). Es handelt sich um den ersten Versuch, systematisch auf der Bühne für die italienische Mode zu werben (vgl. Ginex 2004, 18). Zu Rosa Genoni vgl. Fiorentini 1996 und Piantoni 2003. Nach Gerardo Guccini (2000, 83–91) hat auch die Schneiderin Giuseppina Merlini aus Brescia für Lyda Borelli Theaterkostüme gestaltet. Ein von Borelli geliebter Kostümbildner war Mariano Fortuny, auf den sie in einem von

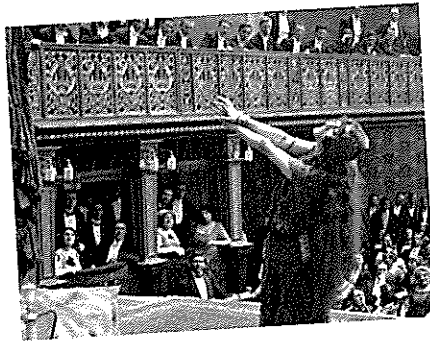
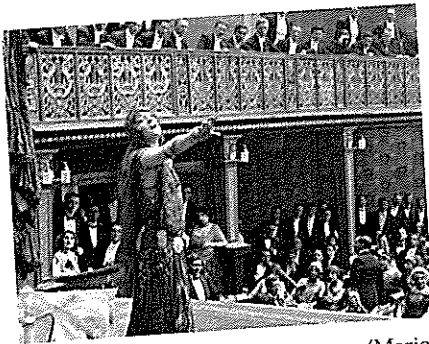


4 Emilio Sommariva, *Nello studio del pittore (Im Maleratelier)*, 1911. Die Photographie zeigt das Gemälde *Ritratto di Lyda Borelli* (Portrait Lyda Borellis, Cesare Tallone, 1911) sowie Tallone und Borelli selbst

Schauspielerin zu photographieren. Ginex verweist auf den intermedialen Charakter dieser Arbeiten: «Lyda gibt für Sommariva diejenigen mimischen und gestischen Ausdrücke wieder, die in der Rolle der Tochter der Herodias enthusiastisches Lob von Kritikern und Publikum ernteten» (2004, 15).¹⁵

Die interessanteste Photographie Sommarivas, *Nello studio del pittore* (1911) (Abb. 4), präsentiert eine kunstvoll arrangierte Ateliersituation, offenbar aus dem Atelier Tallones. Im Zentrum, vor einem ornamentalen Wandteppich, erscheint auf einem kleinen Podest Lyda Borelli, wie sie in Carambas Salomé-Kostüm und mit der Pose von Tallones Gemälde diesem Maler Modell steht. Links neben ihr stehen zwei weitere Werke Tallones am Boden. Sie zeigen die Schauspielerin Lina Cavaglieri und den

15 Einige Bilder Sommarivas mit Borelli hat Ginex (2004) veröffentlicht. Die komplette



5a-b MA L'AMOR MIO NON MUORE (Mario Caserini, I 1913)

Mailänder Verleger Baldini, während rechts im Vordergrund Tallones Borelli-Gemälde erscheint, und davor, noch weiter rechts vorn, der Künstler selbst: Tallone hält seine Palette in der Hand und agiert, als setze er die letzten Glanzlichter. Ganz offenkundig treibt Sommarivas Fotografie ihr Spiel mit der Malerei und dem eigenen Medium, mit Theater und Mode sowie Wirklichkeit und Darstellung – und Lyda Borelli erscheint als Kristallisationspunkt des Ganzen im Zentrum. Angesichts des sorgfältigen Arrangements verwundert es nicht, dass *Nello studio del pittore* an der Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro in Turin – zusammen mit fünf weiteren Photographien der Schauspielerin von Sommariva – gezeigt wurde (vgl. Ginex 2004, 16).

Die Bildgeschichte des Caramba-Kostüms ist damit aber noch nicht abgeschlossen. Sie erlebte 1913 ihre Fortsetzung, im Jahr des kinematographischen Debuts der Borelli. Mario Caserini, Regisseur bei der Firma Gloria-Film engagiert die Schauspielerin für den Film, der die Epoche der italienischen Divenfilme eröffnet: MA L'AMOR MIO NON MUORE. Lyda Borelli spielt darin eine junge Frau, die nach dem Selbstmord ihres Vaters Schauspielerin und Sängerin wird. Wenn die Protagonistin zum ersten Mal im Film erscheint (Abb. 5a-b), handelt es sich – vielleicht aus technischen Gründen – nicht um dasselbe Kostüm, jedoch um eines, das durch starke Ähnlichkeit explizit darauf verweist (vgl. Jandelli 2006, 109–111; Blom 2010, 88–89 und 2014, 31–32).

Es zeigt sich mithin, in welchem hohem Maße Borelli als eine intermediale Diva agierte und – dies ist vielleicht wichtiger – als ein intervisuelles Ikon. Die Rekonstruktion der Karriere Borellis macht deutlich, dass sie als Referent des kinematographischen Bildes schon in ihrem Debut eine Trägerin zahlreicher visueller und kultureller Verweise war, die aus Theater, Mode, Malerei und Photographie stammten.

Ikonographie der Filme Borellis

Borellis kinematographische Karriere dauerte nur wenige Jahre und führte nicht dazu, dass die Schauspielerin jemals ihre Bühnenarbeit unterbrach. Doch selbst wenn sie nur in den Pausen zwischen den Spielzeiten drehen konnte, so wirkte sie dennoch zwischen 1913 und 1918 an zwölf Langspielfilmproduktionen mit.¹⁶ Diese Jahre markieren zugleich den Höhepunkt des Divenfilms und der italienischen Kinematographie überhaupt, die zu jener Zeit weltweite Beachtung fand. Der Filmgeschichtsschreibung gilt MA L'AMOR MIO NON MUORE als unmittelbarer Beginn des Genres und Lyda Borelli neben Francesca Bertini und Pina Menichelli als dessen wichtigste Protagonistin. Für Borelli markierte der Film den Übergang vom Theater zum Kino, und auch inhaltlich thematisierte er – wenngleich indirekt – die Theaterkarriere der Diva. So tauchen einige ihrer berühmten Rollen wieder auf,¹⁷ und die Schlusssequenz zeigt eine *morte in scena*, («Todesszene auf der Bühne»), ein wichtiges performatives Solo für eine Schauspielerin des *teatro di tradizione* (vgl. Manca 1913, D'Amico 1984 und Lento 2011b).¹⁸ Das dramatische Theater, die Oper, die Operette und ganz im Allgemeinen das Spiel im Spiel (Borelli spielt innerhalb der diegetischen Welt eine Schauspielerin) sind hier mehr als nur ein Mittel zur Auratisierung des Kinos; sie stellen zugleich einen Vorrat an visuellen und ikonographischen Motiven des Divenfilms bereit – wie ihn etwa der Found-Footage-Film Peter Delpheuts *DIVA DOLOROSA* (NL 1999) rückblickend verdeutlicht, der diese Bildmotive aus unterschiedlichen Filmen neu zusammenfügt.

Borelli und die anderen italienischen Kino-Diven bewegen sich innerhalb der Diegese ihrer Filme oft in der Welt des Theaters; sie spielen häufig Schauspielerinnen, Sängerinnen und Tänzerinnen, oder die von ihnen dargestellten Figuren bewohnen Salons, welche in ihrer Kulissenhaftigkeit stark an die Tradition des bürgerlichen Theaters erinnern. Um die Zentralität sowohl des hochbürgerlichen Kontextes als auch des Dekors, der Kostüme und Requisiten in diesen Filmen zu unterstreichen, hat Aldo Bernardini (1982, 196) das Genre auch als «Kino im Frack» (*cinema in frac*) bezeichnet.

16 MA L'AMOR MIO NON MUORE (Mario Caserini, 1913); LA MEMORIA DELL'ALTRO (Alberto degli Abbatini, 1913); LA DONNA NUDA (Carmine Gallone, 1914); FIOR DI MALE (Carmine Gallone, 1915); LA MARCIA NUZIALE (Carmine Gallone, 1915); LA FALENA (Carmine Gallone, 1916); MADAME TALLIEN (Enrico Guazzoni, 1916); MALOMBRA (Carmine Gallone, 1917); RAPSODIA SATANICA (Nino Oxilia, 1915/1917); LA STORIA DEI TREDICI (Carmine Gallone, 1917); CARNEVALESCA (Amleto Palermi, 1918); IL DRAMMA DI UNA NOTTE (Mario Caserini, 1918). Sie wirkt zudem an zwei Produktionen der Firma Cines für die der italienischen Armee mit: L'ALTRO ESERCITO (1918) und PER LA VITTORIA E PER LA PACE! (1918).

17 Salomé, Carmen, Zazà und Marguerite Gautier (vgl. Serao 1994; Blom 2010, 88).

Bisherige Untersuchungen haben zwar den Einfluss des Theaters auf den Divenfilm bezüglich des Schauspiels, der Gesten und der Frontalität der Figurenspiels erkannt, indes wurden die *visuellen* Qualitäten der Filmbilder öfter mit Malerei, Graphik und anderen kunstgewerblichen Gattungen – und kaum mit dem Theater – in Zusammenhang gebracht. Für Fausto Montesanti war das Genre des Divenfilms von einer kulturellen Aura umgeben, die insbesondere durch die Bezüge auf andere Künste und Kunstbewegungen entstand: vom Jugendstil über Dekadenz und Symbolismus bis hin zum Einfluss der Präraffaeliten (vgl. 1952). Ubaldo Ivo spricht sogar von einem «preraffaelismo maldigerito» (1943, 143), einem «unverdauten Präraffaelismus». In besonderer Weise wurde Lyda Borelli mit dem Jugendstil oder der *Art Nouveau* assoziiert – in Italien als *liberty* oder *stile floreale* bezeichnet¹⁹ – einer Bewegung, die sich auf die Tradition des Präraffaelismus und des italienischen Rinascimento (besonders auf Botticelli) bezieht (vgl. Mazzocca 2014, 21–38). Elena Mosconi beschreibt Borelli in diesem Sinne explizit als «Liberty Icon»: «The diva's body on film is a site of negotiation of what a new art, proper to the new century, can be. Through her body, different cultures, arts and expressive forms interlock» (2010, 142).

Diese Bezüge zur zeitgenössischen Kunst bringen ikonische und anthropologische Motive ins Spiel, die den Divenfilm und die Filme Borellis bildgestalterisch prägen. Die im Jugendstil dargestellte Frau verkörpert eine Mischung aus Modernität und Tradition, die ganz ähnlich auch Borelli und die anderen Diven jener Zeit charakterisiert. Wie Angela Dalle Vacche treffend bemerkt, reflektieren die Figuren und die Bilder des Divenfilms die moderne Frau der Belle Époque: Borelli raucht, fliegt, reitet, leitet eine Firma, sie liest und kämpft für ihre Unabhängigkeit. Gleichzeitig wird sie aber auch im Stile der Mater Dolorosa²⁰ inszeniert oder erscheint in der Tradition der *donna liberty* als Naturwesen, beinahe animalisch (vgl. Dalle Vacche 2008, 1–21; Massobrio/Portoghesi 1983). Zudem finden sich in ihren Filmen Blumenarrangements (des *stile floreale*) und weitere Tropen, wie etwa der Karneval oder das Segeln, die körperliche oder die psychische Krankheit, die alle mit dem damaligen Zeitgeist verbunden sind (vgl. Dalle Vacche 2008, 171–223).

All diese visuellen, die Bildlichkeit des Divenfilms nachhaltig prägenden Topoi sind in Peter Delpheuts meisterhafter *filmischer* Analyse des Genres, *DIVA DOLOROSA* (NL 1999), versammelt. Mit der Neuordnung von Ausschnitten aus Filmen jener Periode bietet sie den Vorzug, statt der

19 Zum Thema *liberty* in Italien vgl. die verschiedenen Beiträge in Mazzocca 2014.
20 Die bildliche Darstellung der leidenden Mutter Gottes.

ursprünglich oftmals trivialen Geschichte die visuellen Qualitäten der Filme und statt der dramatischen Rollen der Diven die präsentischen und erotischen Qualitäten ihrer Körper hervorzuheben.

Der performative Stil der Diva als bildnerische Form

So genau und stimulierend die erwähnten Analysen und Forschungsarbeiten zur Ikonographie und visuellen Motivik des Divenfilms sein mögen, so gilt doch auch, was Gian Piero Brunetta schreibt:

Wenn wir das ganze Phänomen lediglich auf eine bloße Übertragung von Formen oder auf einen Umwandlungsprozess eines ikonographischen oder poetischen Systems reduzieren, dann werden wir seine internationale Tragweite und Einflussnahme nicht verstehen. (zit.n. Brunetta 2008, 93)

Fast scheint es so, als argumentiere die akademische Forschung zu Borelli und zum Divenfilm stark defensiv, wenn es um die Betonung von kulturellen Verbindungen zur Kunst und zum kulturellen Zeitgeist der Belle Époque geht.

Indessen besteht zur Defensive wenig Anlass. Denn die Filme und insbesondere das Spiel Borellis eignen sich das kinematographische Medium auf originelle, kreative Art und Weise an – eine Originalität, die die *präzise und bewusste Amalgamierung der schauspielerischen und bildlichen Komponenten des Films* kennzeichnet. Für den zeitgenössischen Kritiker Pier da Castello (Angelo Pietro Berton) bestand 1917 die Originalität Borellis sogar in der Schaffung einer neuen Kunstform, die «wirksamer als expressiv, plastischer als eindrucklich, künstlicher als echt» (1993, 147) sei. Und ganz ähnlich schrieb der Kunstwissenschaftler Antonio Chiattoni in den 1940er Jahren:

Bei der erneuten Betrachtung von Filmen Borellis wie *CARNEVALESQUE* (1916), *RAPSODIA SATANICA* (1915) und *MALOMBRA* (1917) fühlt man sich einzig und allein vom Talent der Diva berührt, und man muss anerkennen, dass ihre Gesten, ihr Gang, die Bewegungen ihres Kopfes nicht nur ein inneres Gefühl zum Ausdruck bringen sollen, sondern dass sie auch darauf abzielen, mit den Volumina des Dekors und mit den Gesten ihrer Spielpartner oder der Statisten zu harmonisieren. (Chiattoni 1948, 69)

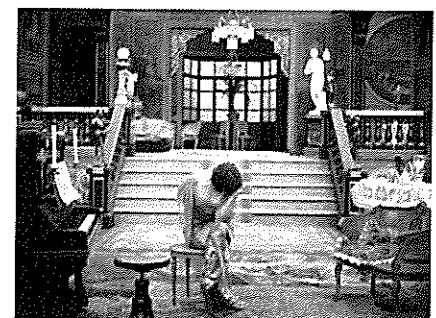
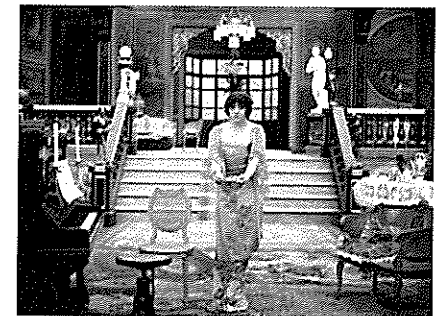
Wie Chiattoni verdeutlicht, interagiert das Spiel Borellis mit den anderen Komponenten der *Mise en Scène*, insbesondere mit dem Dekor. Mit anderen Worten, es versteht sich als eine *visuelle Performanz* – und dies in Hinblick auf die *gesamte Bildkomposition*. Chiattoni hat

liche Präsenz der Schauspielerin nicht zufällig auch als «vivante arabesque» (1948, 68). Der Kritiker hat damit ein Verständnis des Spiels der Borelli als zentrale visuelle Komponente des Filmbildes entworfen, und er unterstreicht implizit die als schön erachteten malerischen und geschwungenen Qualitäten («arabesque») ihres Spiels sowie die aktive («vivante») Rolle der Schauspielerin für die ornamentale Gestalt vieler ihrer Filme.

Auf die malerischen Qualitäten in Borellis Spiel sind Ben Brewster und Lea Jacobs näher eingegangen. Sie sprechen von einem «pictorial style» (vgl. 1997, 111–137), wobei sie insbesondere auf die Wichtigkeit der Posen und Attitüden für die Bestimmung dieses Schauspielstils hinweisen. Ihre Analyse einer Szene aus *MA L'AMOR MIO NON MUORE* scheint den Standpunkt Chiattones unmittelbar zu bestätigen, jedoch geht sie kaum auf die Verbindung von Schauspiel und Dekor in Hinsicht auf die Gesamtkomposition des filmischen Bildes ein. Dies sei hier nachgeholt.

Der Film erzählt eine im Grunde recht banale melodramatische Liebesgeschichte: Julius, Vater der schönen Elsa, ist im Großherzogtum Wallenstein Oberbefehlshaber der Streitkräfte. Ein dubioser Abenteurer raubt, nachdem er vorgetäuscht hat, Elsa den Hof zu machen, Julius die geheimen Verteidigungspläne des Großherzogtums. Des Verrats verdächtigt, bringt dieser sich um, und Elsa ist zum Exil verurteilt. Elsa geht in die Schweiz. Dort wird sie eine erfolgreiche Schauspielerin und Tänzerin, die mit dem Künstlernamen Diana Cadoleur auftritt. Zufällig trifft sie Massimiliano, den Sohn des Großherzogs von Wallenstein, und verliebt sich in ihn, ohne Wissen um dessen Herkunft. Der über die Affäre ins Bild gesetzte Vater ruft Massimiliano zurück nach Wallenstein. Die Liebe hat keine Zukunft. Elsa bringt sich auf der Theaterbühne vor Massimilianos Augen mit Gift um.

In der von Brewster und Jacobs thematisierten Szene wird Elsa (Lyda Borelli) in Anwesenheit ihres Verlobten Massimiliano (Mario Bonnard) klar, dass dieser der Sohn des Großherzogs Wallensteins ist. Der ehemalig-ke, dass dieser der Sohn des Großherzogs Wallensteins ist. Der ehemalig-klar, dass dieser der Sohn des Großherzogs Wallensteins ist. Der ehemalig-ge Freund von Elsas Vater, Kolonel Theubner (Emilio Petacci), erreicht das Paar mit einer Botschaft des Herzogs, wobei Elsa Massimilianos Identität entdeckt. Massimiliano und der Kolonel verlassen den Salon, und Elsa bleibt allein zurück. Der Salon ist – ganz so, wie es für die großbürgerliche Atelierphotographie der Jahrhundertwende typisch war – opulent dekoriert, mit einer großen und prunkvollen Treppe im Zentrum, einem Klavier, Stühlen, Statuen und weiteren Requisiten. Die gesamte Szene ist, mit Ausnahme des Brief-Inserts, in einer einzigen Einstellung als Totale mit extremer Tiefenschärfe gedreht und dauert insgesamt annähernd fünf Minuten. Nach zwei Minuten bleibt Elsa allein zurück, und von jetzt an be-

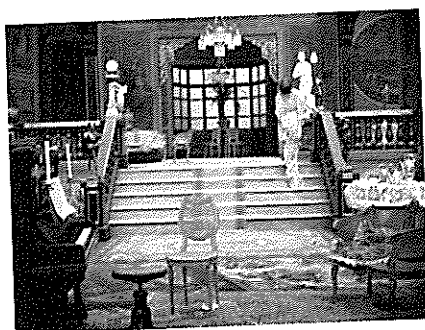
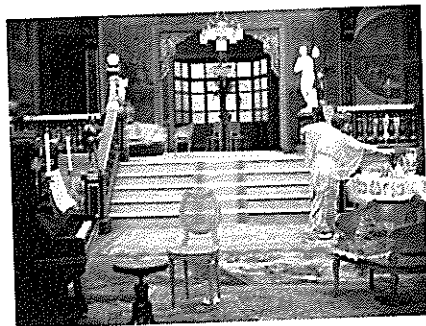
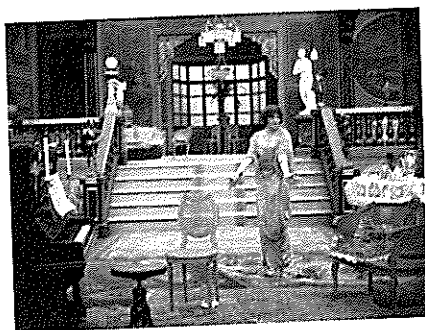


6a–d Lyrische Momente in *MA L'AMOR MIO NON MUORE* (Mario Caserini, I 1913)

310) oder auch ihrem «performativen Spiel» (*recitazione performativa*)²¹ unterscheidet. Selbst an den Standards gemessen, die im Kino der zweiten Epoche und insbesondere im Divenfilm jener Zeit herrschten, ist die Dauer der Einstellung ungewöhnlich lang. Die extreme Dehnung der kinematographischen Erzählzeit wird vollkommen von den Bewegungen Lyda Borellis ausgefüllt.

Die Schauspielerin dreht sich zur Kamera, berührt mit ausgestreckten Fingern ihre Wangen (Abb. 6a), legt eine Hand auf die Rückseite des Stuhls, ergreift den Brief und liest ihn (Abb. 6b). Ihre Ahnung bestätigt sich: Massimiliano ist der Sohn des Großherzogs. Der Brief und die Lektüre dienen hier, wie so oft im Stummfilm, als Auslöser für die Emotionen der Figur und in diesem Fall auch als Mittel, um – zusammen mit der Dehnung der Zeit – ostentativ die schauspielerische Begabung und die Präsenz Borellis hervorzukehren. Ihre Figur wird fast ohnmächtig und muss sich auf einen Stuhl setzen (Abb. 6c–d). Für Brewster und Jacobs entscheidet sie sich ge-

²¹ «Die *recitazione performativa* ist nicht für die gesamte Performance verantwortlich, sondern nur für ihre Höhepunkte und sie tritt auf, wenn der sentimentale Druck oder die Abfolge der Ereignisse zu einem Zustand der Erregung führen, der durch Wahnsinn, Krankheit, erotisches Delirium oder mörderischen Raptus gekennzeichnet ist.» (Gucci-



7a-c Langsamer Abgang Borellis in
MA L'AMOR MIO NON MUORE

nau in diesem Moment, Massimiliano zu verlassen, was durch eine Pose verdeutlicht werde, die an Auguste Rodins *Penseur* erinnere (vgl. 1997, 113).

Von nun an beginnt der Abgang Borellis in einer langsamen Abfolge von Posen und Attitüden, deren Übergänge weich und nahezu unmerklich sind (Abb. 7a-c). Sie nutzt die Requisiten und die gesamte Raumtiefe und tritt in Beziehung zur starken Symmetrie des Dekors, die sie mit ihren Posen entweder bestärkt oder mit plötzlichen Bewegungen wieder auflöst. Ihr Körper zeichnet im Spiel geschwungene Linien, und Borelli wird in diesem Sinne wahrhaft zur «lebenden Arabeske». Sie transformiert die Szene einerseits in einen «Tanz der Gefühle», in dem sie der Angst der Figur körperlichen Ausdruck verleiht, doch zugleich definiert ihr Körper das filmische *Bild* immer wieder neu und wird selbst zum Teil eines Bildornaments. Die Eigenart von Borellis Spiel liegt genau in dieser Ambivalenz und Spannung: Es wird sowohl zum Vermittler melodramatischer Gefühle und Leidenschaften²² als auch zum Schöpfer visueller Konfigurationen.

Cristina Jandelli bringt visuelle Qualitäten in Borellis Spiel wie diese mit dem Begriff «Eurythmie» in Verbindung und schreibt dazu:

Borellis körperlicher Auftritt schafft eine komplexe, rhythmisch-proxemisch basierte Artikulation von Bewegungen und Körperhaltungen: Mehrere Posen folgen in erschöpfender Langsamkeit aufeinander und isolieren so gestische Klischees, die zu einer perfekten Interpunktion in der Grammatik des *borellismo* werden.
(Jandelli 2006, 104)

Jandelli verwendet den Begriff «Eurythmie» in Anlehnung an Rudolf Steiner. Tatsächlich aber war der Begriff, dessen Wurzeln in der altgriechischen Kunsttheorie und in der klassizistischen und romantischen Tradition Deutschlands liegen (vgl. Zander 2007, 1188–1190), bereits vor Steiner im Umlauf und wurde auch schon von zeitgenössischen Kommentatoren mit dem Spiel Borellis assoziiert,²³ um gerade dessen malerische Qualitäten zu unterstreichen und den bildlichen Charakter der Gesten und Posen zu betonen. So spricht Stanislaw Manca in einem Artikel über Borelli als Theaterschauspielerinnen von «eurythmischen Haltungen» (1913, 32) in ihrer theatralischen Darstellung der Salomé oder in ihrem Pariser Repertoire, und Fausto Maria Martini, der für das Buch zu *RAPSODIA SATANICA* 1915 verantwortlich zeichnete, verwendet den Begriff «Eurythmie» in einem ähnlichen Artikel 1917 in der Zeitschrift *In Penombra*, um mit ihm das Spiel Borellis zu charakterisieren. Er schreibt:

Wenn man sich vergegenwärtigt, mit welcher großartiger Eurythmie szenischer Figuration Lyda Borelli die gewaltigsten Konflikte in der *RAPSODIA SATANICA* herbeizuführen vermochte, mit welcher tiefster und dramatischster Lyrik sie die Wallungen in *LA FALENA* zeigte, dann wird offenkundig, wie viel Lyda Borelli dazu beigetragen hat, dem Lichtspiel eine der maßgeblichsten Leitlinien seiner handwerklichen und kommerziellen Entwicklung hin zur Kunstwürde zu geben: die der Ästhetik szenischer Komposition.

(Martini 1917)

Im selben Artikel spricht Martini sogar von einer «musikalischen Qualität der Bühnenkomposition» (Martini 1917). Auch Francesca Bertini, Borellis «Rivalin», griff auf diesen Begriff zurück, um ihr eigenes Schauspiel zu beschreiben. Sie spricht von einem «Ausdruck der Gefühle durch Gebärden, die an antike Kunst gemahnen», und von «einer Wiederbelebung nach dem Diktum der hellenischen Eurythmie [...] der die Schönheit feiernden Malerei» (1918, 1).²⁴ In Bezug auf Borelli fand «Eurythmie» immer wieder Verwendung, um ihre Fähigkeit hervorzuheben, die visuellen Konfigura-

²³ Ich danke Monica Cristini für Hinweise zu diesem Thema. Zu den Beziehungen zwischen Steiner und dem Theater vgl. Cristini 2008.
²⁴ Auch der Theoretiker Sebastiano Arturo Lazzari (1878–1948) ...

tionen des Filmbildes mittels ihres Körpers, ihrer Gesten und der langsamen Bewegungen im Zusammenspiel mit dem Dekor neu zu gestalten.

Schon die Szene, die ich analysiert habe, zeigt, dass Borelli alles andere ist als ein bloßes Objekt innerhalb der kinematographischen Darstellung, vielmehr ist sie selbst die Gestalterin des Bildes und seines Rhythmus', auch wenn dieses zunächst auf dem pompösen und symmetrischen Dekor basiert. Sie ist einerseits Teil der visuellen «Materie» des Films und führt zugleich selbst als *actor*²⁵ die Zuschauer in ihrem Erleben des Filmbildes – im analysierten Fall durch das Wechselspiel zwischen der Verstärkung einer im Dekor angelegten Symmetrie und der Auflösung dieser Symmetrie sowie durch ihr die ganze Tiefe des filmischen Raums ausfüllendes, in seinen Bewegungslinien nahezu ornamentales Spiel.

Borellis Spiel zwischen visueller Präsenz und dramatischer Bedeutung

Die eurythmischen Bewegungen im Spiel der Borelli erscheinen also mit der übergreifenden Komposition des filmischen Bildes verbunden. Borelli, die «lebende Arabeske», war sich der bildlichen und plastischen Qualität²⁶ ihres Spiels durchaus bewusst. In einem eigenen Beitrag von 1916 über den Film als Kunst erklärte sie selbst: «Das fehlende Wort wird durch den Ausdruck ersetzt. Nun ist dieser Ausdruck umso wirksamer, je vollkommener er mit plastischen Mitteln erreicht wird» (2006, 140). Die Schauspielerin drückt in ihrem Artikel jedoch nicht allein ihre Ideen zum Thema Schönheit und Eleganz im Film aus, sie verteidigt auch ihre spezifische Art des Schauspiels, denn seit Borellis Anfängen als Theaterschauspielerin waren die Kritiker stets skeptisch gegenüber ihren diesbezüglichen Fähigkeiten. Auch wenn es sich bei ihrer Schönheit, Eleganz und bildlichen Stärke um anerkannte Qualitäten handelte, erschienen sie in den Augen mancher Kritiker oft eher als Nachteil denn als Vorzug.²⁷ Eine berühmter Verriss von Antonio Gramsci aus dem Jahr 1917 lastete auf ihr, und er ist nicht der einzige, sondern nur der bekannteste und am meisten zitierte:

25 *Actor* kommt vom lateinischen *agere*, das so viel wie «treiben, führen, leiten» bedeutet.
 26 «Plastisch» (*plastico*) wird in den italienischen Quellen häufig ähnlich wie in französischen Texten gebraucht. Bei der Übersetzung des Wortes *plastico* ins Deutsche ergeben sich Schwierigkeiten daraus, dass der Begriff (anders als *plastisch* im Deutschen) nicht allein verwendet wird, um die Dreidimensionalität oder besondere Anschaulichkeit von Eindrücken zu betonen, sondern um, teils unabhängig von, teils in Verbindung mit dieser Bedeutung, allgemein auf die visuelle Ausarbeitung des Films («bildlich», «bildnerisch») zu verweisen, da der Begriff sich im Italienischen von «bildende Kunst» (*arte plastica*) herleitet. Bei der Übersetzung mit «plastisch» ist dieser Doppelsinn mit

Am Anfang war die Sexualität ... Am Anfang war das Wort ... Nein, am Anfang war die Sexualität. Angesichts gewisser Offenbarungen des öffentlichen Geistes, bleibt Ihr, die Ihr logische Bedürfnisse habt, zunächst fassungslos. [...] Ihr geht, die Stücke Borellis anzuschauen. Ihr seid immer noch betäubt vom Lärm des Lobes für die Kühnheit ihrer Eleganz und für die große dramatische Wirkung Borellis. Ihr geht und schaut die Vorführung eines Films der Borelli an. [...]. Ihr schaut zu, seid überrascht. Es scheint Euch unglaublich. Ihr zuckt dann mit den Schultern und erinnert Euch, dass jemand die Behauptung «Am Anfang war das Wort» durch «Am Anfang war die Sexualität» ersetzt hat. Lasst mich das klarstellen. Sexualität als geistige Kraft, als Reinheit, nicht als niederer animalischer Ausdruck. Nun gut: Man muss den Fall Borelli als einen sexuellen untersuchen. [...] Diese Frau ist ein Stück prähistorischer, ursprünglicher Menschheit. Es heißt, man solle sie ihrer Kunst wegen bewundern. Das ist nicht wahr. Niemand kann erklären, was die Kunst der Borelli sei, weil es diese nicht gibt. (Gramsci 1950, 334–336)

Die Kritik des Begründers des Partito Comunista Italiano klingt teilweise wie eine moralische Ermahnung angesichts der allzu verführerischen Diva. Liest man diese Textstelle jedoch im Kontext anderer Kritiken der Zeit, so wird deutlich, dass sie genau die Spannung zwischen *Präsenz* und *Signifikanz* in Borellis Spiels erfassen. «Präsenz» ist dabei nicht einfach als reines (erotisches) Dasein zu verstehen, sondern als ein ästhetisches Merkmal des Spiels, das der Bedeutung, der Signifikation, dem Wort – als dramatischer Wirkung – vorangeht (*Präsenz* als *prae sensu*, vor den Sinnen).²⁸ Nach Gramsci ist die Schauspielerin «die Künstlerin des Films par excellence, und ihre Sprache ist einfach der menschliche Körper in stets erneuerter Plastizität» (1950, 334–336). Ottorino Modugno erklärt dies 1920 in *Le donne mute*, einem Büchlein über die italienischen Filmschauspielerinnen, noch genauer:

Und gerade diese Nervosität hat ihr geschadet, aus der sie all ihre Posen geschöpft hat, die auf eine plastische Weise artistisch sein mögen, die aber auf künstlerischer Ebene falsch sind. Lyda Borelli glaubte zu wissen, hat aber nicht verstanden, wie die Gebärde das Wort ersetzen kann. [...] Lyda Borelli hat sich darauf versteift, eine originäre stumme Psychologie zu erschaffen, doch all ihre Heldinnen [...] blieben rein körperliche Frauen [...]. An Geistigkeit vermitteln uns diese stummen borellianischen Frauen absolut nichts.

(Modugno 1920, 79–80)

28 Brunetta (2008, 94) schreibt über die italienischen Diven: «Es ist nicht die Qualität, ...

Die Kritik zielt auf die bekannten Posen Borellis. Ihr körperlicher Ausdruck könne, so Modugno, selbst wenn er in bildlicher, plastischer Hinsicht vollkommen sei, keine stumme Psychologie schaffen. Andererseits erklärte Borelli im bereits zitierten Artikel von 1916, dass ihr Spiel und ihre Bewegungen gerade das Ziel verfolgten, die geistigen Erregungen ihrer Figuren auszudrücken:

Was im Theater nur eine Zugabe ist, erlangt im Kinematographen die Bedeutung des Ersatzes. Das fehlende Wort wird durch körperlichen Ausdruck ersetzt [...]. Die Schönheit – als bedeutungsvolles Element der Kinematographie – entspricht nicht der rein statuarischen. Mit anderen Worten, die Frau des Kinos muss eine Art von Schönheit besitzen, die jede Bewegung des Geistes wiederzugeben vermag. (Borelli 2006, 140)

In einem Interview in der Zeitschrift *Il maggese cinematografico* hatte sie ganz ähnlich behauptet: «Für mich hat die Kinomimik, auch wenn man dies glauben könnte, kein plastisches Ziel, vielmehr soll sie den ganzen Charakter und die Psyche der verkörperten Figur veranschaulichen» (Borelli 1915, 1). Die italienische Diva verteidigt sich also mit der Behauptung, ihr bildlicher, plastischer Ausdruck habe zum Ziel, das innere Leben der Figur wiederzugeben. Für sie schaffen Gesten und körperlicher Ausdruck «einen Rhythmus, der mit dem Wort, das er ersetzt, harmonisieren muss» (1916, 141). Doch auch wenn Borelli tatsächlich ihrem eigenen Körper die Leidenschaften ihrer Figuren einschreibt, so weisen die Transformationen der Posen selbst in den zentralen dramatischen Momenten über eine bloße «Figurenwiedergabe» hinaus. Zeitgenössische rationalistische Zuschauer wie Gramsci fühlten sich immun oder distanziert gegenüber dieser exorbitanten Präsenz und konnten kein dramatisches Leben «dahinter» sehen. Spätere Zuschauer, die in den dreißiger Jahren die Filme Borellis bei Retrospektiven erneut sahen, sollen sogar mit Gelächter auf ihre Darstellung reagiert haben (vgl. Bonnard 1987, 27–30). Der verwandelte Körper der Diva war «zu viel Körper» («un corps en trop», Comolli 1977); sein Ausdruck und seine Präsenz überschritten die Bedürfnisse der Narration exzessiv.

In anderen lyrischen Momenten von *MA L'AMOR MIO NON MUORE* «tanzt» die Diva nicht mehr, vielmehr hält sie ihre Posen und Attitüden. Sie unterbricht damit den Handlungsablauf und lässt das Bewegungsbild für kurze Zeit gleichsam zum Standbild gefrieren. Charakteristisch für solche «angehaltenen» Bilder ist ihre ästhetische Qualität als herausgehobene visuelle Artefakte. Sorgfältig komponiert, erotische und bildkompositorische, ja ornamentale Momente sowie Figur und Dekor ästhetisch vereinend, gerinnen sie zu bildlichen Schöpfungen, zu Tableaus, die im



8a-b Lyda Borelli
in der *posa floreale*

In der Garderobe der Protagonistin zum Beispiel gibt es ein solches Bild, einen lyrischen Moment *par excellence*. Man hat den Eindruck, in die Intimsphäre der Borelli selbst einzutreten. Die Schauspielerinnen spielt mit den optischen Effekten des großen Spiegels und nimmt die bekannte und in zeitgenössischen Filmrezensionen oft erwähnte *posa floreale* ein (Abb. 8a-b) – eine Pose, die aus der Ikonographie der symbolistischen Malerei mit ihren allegorischen Frauenfiguren stammt.²⁹ Wie auch in anderen Fällen verschwindet die dramatische Figur, und es erscheint eine nahezu bewegungslose Figuration der Leidenschaft, der Angst, Trauer, Melancholie oder Machtlosigkeit.

²⁹ Der Begriff zielt auf die «blumenartigen» Umrisslinien der weiblichen Figur. Martina Gandolfi assoziiert ihn mit dem Gemälde *Madame de M...*



9a RAPSODIA SATANICA (Nino Oxilia, I 1915/1917)

Eine andere Form der emotionalen Aufladung des Bildes durch die körperliche, gestische Präsenz der Diva lässt sich in RAPSODIA SATANICA (Nino Oxilia, I 1915/1917)³⁰ beobachten. Hier konstruieren Mise en Scène und Narration eine außerzeitliche und symbolische Dimension des Bildes: Die Kostüme, der Schmuck, das Dekor, die gesamte Dingkonstellation des Films sowie die Farben, die durch Virage, Tonung und Schablonenkolorierung hergestellt werden, evozieren eine Märchen- und Traumatosphäre. Dies zeigt sich bereits am orientalischen Gürtel der Darstellerin, der durch die goldene Farbe der Schablonenkolorierung im Filmbild hervorgehoben wird (Abb. 9a).

Ausgehend von Studien Gilles Deleuzes (2007) und Gaylyn Studlars (1992) hat Valeria Festinese RAPSODIA SATANICA und anderen Divenfilmen eine «masochistische Ästhetik» (vgl. 2011, 21–27) zugesprochen, die auf einer extremen visuellen Ausgestaltung und einer zermürbenden Erwartungshaltung der Zuschauenden beruhe. Filmische Narration und visuelle

30 Man kann RAPSODIA SATANICA als eine freie Adaption von Goethes *Faust* betrachten. Die Heldin, Gräfin Alba D'Oltrevita, kann sich nicht mit ihrem Alter abfinden. Der Teufel verspricht ihr ewige Jugend, wenn sie im Gegenzug auf die Liebe verzichtet. Alba akzeptiert und wird wieder jung. Tristano und Sergio, zwei Brüder, verlieben sich in sie. Alba, von Tristano verführt, liebt diesen, altert deshalb und stirbt vor Schmerz aus



9b RAPSODIA SATANICA, Borelli verharrt in dieser Pose

Komponenten des Bildes wirken demnach zusammen, um masochistische Neigungen des Publikums zu befriedigen.³¹ Mit einem solchen masochistischen Dispositiv harmoniert tatsächlich auch das Spiel Lyda Borellis in einzelnen Momenten, etwa dann, wenn es durch seine barocken Gesten dem Bild zu ornamentaler Qualität verhilft oder durch extrem langsame Übergänge zwischen den Posen gekennzeichnet ist. Als die Gräfin in einer Szene den toten Körper Sergios findet, verharrt Borelli einmal mehr in ihrer Pose, ja sie bleibt für einen Moment völlig statisch – nahezu wie in einem Tableau vivant (Abb. 9b).³²

Berühmte Posen und Attitüden wie diese, die Borellis Körper in Figureationen der Leidenschaft transformieren, lassen sich – mit Aby Warburg – geradezu als Pathosformeln lesen (vgl. Censi 2008). Damit entsprechen sie der 1916 selbst gestellten Forderung der Schauspielerin, die sich gegen

31 «In den Romanen Masochs kulminiert alles Geschehen im Stillstand der Bewegung. Ohne Übertreibung lässt sich sagen, daß Masoch den Roman mit der Kunst der stillstehenden Bewegung (*suspense*) um eine erzählerische Technik reinsten Wassers bereichert hat. Das nicht nur, weil zu den masochistischen Riten der Foltern und Leiden wirkliches körperliches Gespanntwerden gehört [...]. Sondern auch, weil der weibliche Henker starre Posen annimmt, welche sie einer Statue, einem Porträt, einer Photographie gleichen lassen.» (Deleuze 1968, 188)

32 Über die Beziehungen zwischen Tableau Vivant und ...



10-11 Statue der Niobe und Venus der Medici, Uffizien, Florenz

eine reine ›Ästhetik der Statuarischen‹ wandte, sofern diese nicht zugleich inneres Leben ausdrücke:

Könnte ein Pygmalion die marmorne Gottheit aus der Gallerie der Uffizien zum Leben erwecken, so gäbe die Venus der Medici eine nur mittelmäßige Kinokünstlerin ab [...]. Umgekehrt würde die Niobe der bekannten Figurengruppe zu einer exzellenten Schauspielerin. Die Schönheit der Form soll der geistigen Schönheit der Figur genau entsprechen. (Borelli 2006, 140)

Borelli sieht also in der berühmten Statue der Niobe (Abb. 10) aufgrund ihres Pathos und ihrer Neigung zur Bewegung ein Modell für den schauspielerischen Ausdruck, demgegenüber die Venus der Medici (Abb. 11) mit ihrer eisigen Klassizität eine Art Gegenmodell darstelle.³³

Die Niobe gehört zu jenen klassischen Skulpturen, die Flüchtende oder tödlich Verletzte zeigen und in dieser Expressivität eigentlich nicht dem klassischen Ideal von Gelassenheit und Ruhe entsprechen. Das Bild der Mutter mit den zum Himmel gerichteten Augen, die ihre kleinste Tochter mit dem eigenen Mantel vor der göttlichen Wut zu schützen sucht, erinnert an die Verse der *Metamorphosen* Ovids und lässt zugleich manche

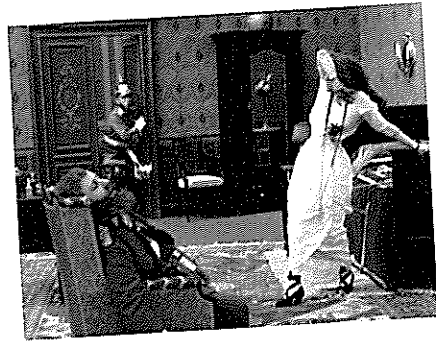
³³ Interessanterweise findet sich in *MA L'AMOR MIO NON MUORE* in der oben beschriebenen Szene eine ähnliche Gestik der eurythmischen Bewegung.



12 Attitüde Borellis kurz vor dem performativen Höhepunkt in *RAPSODIA SATANICA*

der Attitüden Borellis assoziieren, die üblicherweise ihren performativen Höhepunkten vorangehen (vgl. Abb. 12). Die Niobe suggeriert Bewegung und steht kurz davor, die Harmonie der Pose zu brechen – eine Auflösung der Form, die von Borelli vollzogen wird, wenn sie in Momenten höchster dramatischer Intensität ihrer angesammelten Energie durch ihr typisches ›zügellostes Spiel‹ freie Bahn lässt. Wie Modugno dies charakterisierte, handelte es sich hier um Augenblicke höchster Nervosität, steigender Klimax, die in Ohnmacht, Krankheit, Hysterie oder Wut enden. Solche Szenen kommen in verschiedenen Formen in allen Filmen Borellis vor, aber alle tendieren zur Auflösung der körperlichen Form, ja der anthropomorphen Form überhaupt. Beispiele dafür, wie die Gegenständlichkeit des menschlichen Körpers hinter der Abstraktion des Spiels der visuellen Form zurücktritt, finden sich etwa in *MA L'AMOR MIO NON MUORE*, wenn die Heldin nach dem Selbstmord des Vaters seine Leiche entdeckt (Abb. 13a–b), oder in *LA DONNA NUDA*, wenn Lolette ihren Liebhaber mit einer anderen Frau ertappt (Abb. 14a–b).

Wie die bereits angesprochene Lektüre eines Briefes, so können auch Darstellungen von Verrücktheit oder psychischen Krisen als ostentative Konfigurationen dienen, die es erlauben, die Schauspielerin und die dra-



13a-b MA L'AMOR MIO NON MUORE (Mario Caserini, 1913)

ein exzessives Spiel zu bieten. Im Fall Borelli sind diese Momente absolut körperlich, bildhaft-plastisch übersteigert und weisen über die diegetische Welt hinaus. Es entsteht eine Spannung zwischen körperlicher, physiologischer und visueller Präsenz einerseits und dramatischer Wirkung andererseits, die nicht alle Zuschauer akzeptiert haben. Ganz in diesem Sinne spottete ein Journalist der neapolitanischen Zeitschrift *Film* im Jahr 1914 über LA DONNA NUDA:

Wir sind überzeugt, dass mindestens fünfzig Prozent des Publikums, das ein Werk der Borelli betrachtet, dasselbe Werk nicht schaut, um einen ihm innewohnenden Wert zu genießen, sondern wesentlich und ausschließlich, um die Hauptdarstellerin in ihren gewundenen Bewegungen, ihren katzenartigen Verdrehungen zu bewundern. Das Publikum kritisiert die große Schauspielerinnen, um sie noch am selben Abend wiederzusehen, und wann immer ein Werk der Borelli vorgeführt wird, ist es glücklich. (Max 1994, 166)

Auch diese Äußerung ist ein Zeugnis dafür, dass es im Kino der zweiten Epoche jenseits des Gefallens an der Narration, ihrer Zusammenhänge und Dynamiken, auch einen Gefallen am verwandelten Körper gab – einem Körper, der Bild wird und sich in demselben Bild wieder auflösen kann.



La donna nuda (1914)

Schluss

Die Analyse der Beziehungen zwischen dem Schauspiel Lyda Borellis und der visuellen Ästhetik des Divenfilms hat gezeigt, in welchem hohem Maße ihr Spiel an der bildlichen Gestalt ihrer Filme Anteil hat. Die Schauspielerinnen bereicherte das kinematographische Bild mit intermedialen Referenzen zur visuellen Kultur des Theaters, der Malerei, Photographie und Mode, die sie auf filmische Weise aneignete. In vieler Hinsicht konfiguriert Borellis Spiel das Filmbild, ja erschafft es erst. Dies geschieht in Momenten, an denen sie, ähnlich einer tänzerischen Performance, die innere Welt der Figur in einer langsamen Abfolge von Bewegungen und Posen ausdrückt. Ihr bewegter Körper geht innerhalb des Rahmens der Einstellung Symbiosen mit den Objekten, mit dem Raum, mit der Geometrie des Dekors ein und gestaltet das Bild auf diese Weise durchgreifend. Die Darstellungsleistung und das Auftreten Borellis ist immer wieder durch Bewegungen geprägt, die von Zeitgenossen als «eurythmische» beschrieben wurden – durch Bewegungen des Körpers also, welche sich in ihrer plastisch-bildlichen Qualität auf die räumliche Umgebung beziehen. Der Körper wird zum zentralen Element der Bildkomposition, er gerinnt zur Pathosformel und verstärkt – wie in *RAPSODIA SATANICA* – die Stimmung und die Ästhetik des Films insgesamt. Das kann so weit gehen, dass sich mit der körperlichen Form auch die bildlichen Formen auflösen. Insgesamt zeigt sich methodisch, dass es für die Schauspielanalyse von Nutzen ist, die Schauspielerinnen oder den Schauspieler nicht lediglich als isoliertes Element, nicht «an sich» zu analysieren, sondern als Teil eines komplexen Beziehungsgeflechts zu begreifen, das den gesamten Film, insbesondere das kinematographische Bild, seine Gestalt und Ästhetik prägt.

Literatur

Sämtliche Zitate aus italienischen Quellen wurden von Till Brockmann ins Deutsche übersetzt.

- Alovisio, Silvio (2005) *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*. Mailand: Il Castoro.
- Bellingeri, Edo (1975) *Dall'intellettuale al politico. Le «Cronache teatrali» di Gramsci*. Bari: Dedalo libri.
- Bernardini, Aldo (1982) *Cinema muto italiano*. Bd. 3: *Arte, divismo e mercato 1910–1914*. Rom/Bari: Laterza.
- Bertini, Francesca (1918) «Sensazioni e ricordi». In: *Penombra* 1.1, S. 1.
- Blom, Ivo (2010) «Lyda Borelli e la nascita del glamour. Dal teatro, via pittura e fotografia, al cinema». In: *Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*. Hg. v. Silvia Sinisi, Isabella Innamorati und Marco Pistoia. Rom: Bulzoni, S. 69–96.

- Blom, Ivo (2014) «Diva Intermedial: Lyda Borelli between Art, Photography, Theatre and Cinema». In: *Performing New Media. 1890–1915*. Hg. v. Kaveh Askari, Scott Curtis, Frank Gray, Louis Pellettier, Tami Williams und Joshua Yumibe. New Barnet: John Libbey, S.22–33.
- Bonnard, Mario (1987) «Io non sono io» [1933]. In: *Immagine* 2.7, S.27–30.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Borelli, Lyda (1915) «Un'intervista con Lyda Borelli». In: *Il maggese cinematografico* 3, S.1.
- (2006) «Bellezza ed eleganza» [1916]. In: Jandelli (2006), S.139–142.
- Bowser, Eileen (1990) *The Transformation of Cinema, 1907–1915*. (History of the American Cinema 2). New York: Charles Scribner's Sons.
- Brewster, Ben/Jacobs, Lea (1997) *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York: Oxford University Press.
- Brunetta, Gian Piero (2008) *Il cinema muto italiano*. Rom/Bari: Laterza.
- Cardarelli, Vincenzo (1969) *La poltrona vuota* [1918]. Mailand: Rizzoli.
- Castello, Pier da (1993) [Rezension zu MALOMBRA] [1917]. In: Pantieri (Hg.), S.146–147.
- Censi, Rinaldo (2008) *Formule di pathos. Genealogia della diva nel cinema muto italiano*. Ancona: Cattedrale.
- Chiattonne, Antonio (1948) «La Dive Muette». In: *La Revue du Cinéma* 13.18, S.67–71.
- Comolli, Jean-Louis (1977) «La fiction historique. Un corps en trop». In: *Cahiers du cinéma* 278, S.5–16.
- Cristini, Monica (2008) *Rudolf Steiner e il teatro*. Rom: Bulzoni.
- Dagrada, Elena (2010) «Emozioni di celluloidi. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini». In: *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*. Hg. v. Paola Bertolone. Rom: Bulzoni, S.301–327.
- D'Amico, Alessandro (1984) «L'attore italiano tra Otto e Novecento». In: *Petrolini. La maschera e la storia*. Hg. v. Franca Angelini Bari: Laterza, S.25–38.
- D'Amico, Silvio (2001) *Cronache 1914/1955* [1915]. Palermo: Edizioni Novecento.
- Dalle Vacche, Angela (2008) *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Deleuze, Gilles (1968) «Sacher-Masoch und der Masochismus» [frz. 1967]. Aus dem Französischen von Gertrud Müller. In: Leopold von Sacher-Masoch (1968): *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*. Frankfurt a. M.: Insel, S.163–281.
- Festinese, Valeria (2011) «Mater dolorosa. Estetica masochista e diva film». In: *Bianco e Nero* 570, S.21–27.
- Fiorentini Capitani, Aurora (1996) «L'ornamento di pura arte italiana. La moda di Rosa Genoni». In: *Abiti in festa. L'ornamento e la sartoria italiana*. Hg. v. Roberta Orsi Landini. Livorno: Sillabe, S.40–59.
- Gandolfi, Martina (2014) *Lyda Borelli e il modernismo nell'arte europea tra Otto e Novecento*. Magisterarbeit Università degli Studi di Firenze.
- Genoni, Rosa (1909) *Per una moda italiana*. Modelli – saggi – schizzi di abbigliamento femminile. Mailand: Alfieri & Lacroix.
- Ginex, Giovanna (2004) *Divine. Emilio Sommariva fotografo. Opere scelte 1910–1930*. Busto Arsizio: Nomos Edizioni.
- Gramsci, Antonio (1950) «In principio era il sesso» [1917]. In: Ders.: *Letteratura e vita nazionale*. Rom: Editori Riuniti, S.334–336.

- (2000) «La immagini di Maria Melato. Aspetti della comunicazione fra l'artista e il suo pubblico nell'età delle dive». In: *Maria Melato. Il mito dell'attrice*. Hg. v. Edo Bellingeri. Reggio Emilia: Edizioni del Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia, S.83–91.
- Hickethier, Knut (1999) «Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens». In: *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Hg. v. Heinz B. Heller, Karl Prümm und Birgit Peulings. Marburg: Schüren.
- Ivo, Ubaldo (1943) «Preraffaelismo cinematografico». In: *Cinema* 8.175/176, S.142–143.
- Jandelli, Cristina (2006) *Le dive italiane del cinema muto*. Palermo: L'Epos.
- Kuyper, Eric de (1992a) «Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix». In: *Cinémathèque* 1, S.28–35.
- (1992b) «Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix (II)». In: *Cinémathèque* 2, S.58–68.
- Lauwaert, Dirk (2000) «Divismo». In: *Cinegrafie* 10.13, S.144–174.
- Lento, Mattia (2011a) «L'atto di nascita di Lida Isabella Cesarina Borelli». In: *Bianco e Nero* 71.568, S.117–118.
- (2011b) «Spalle al pubblico. Lyda Borelli tra cinema e teatro». In: *Bianco e Nero* 71.568, S.109–116.
- Luciani, Sebastiano Arturo (1919) «L'attore cinematografico». In: *Cronache d'attualità* 2.19, S.1.
- Manca, Stanislaw (1913) «L'arte e la bellezza di una giovane attrice». In: *Noi e il mondo* 3.1, S.25–32.
- Martini, Fausto Maria (1917) «Un poeta per l'arte di Lyda». In: *Penombra* 1.1, S.1.
- Massobrio, Giovanna/Portoghesi, Paolo (1983) *La donna Liberty*. Bari/Rom: Laterza.
- Max (1994) [Rezension zu LA DONNA NUDA] [1914]. In: *Il Cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913*. Bd. 1. Hg. v. Vittorio Martinelli. Turin: nuova ERI, S.166.
- Mazzocca, Fernando (2014) «Dai Preraffaeliti ai Futuristi. Liberty, uno stile per l'Italia moderna». In: *Liberty uno stile per l'Italia moderna*. Hg. v. dems. Mailand: Silvana Editoriale.
- Meldolesi, Claudio (1984) *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Firenze: Sansoni.
- Mirzoeff, Nicholas (1999) *An Introduction to Visual Culture*. London/New York: Routledge.
- Modugno, Ottorino (1920) *Le donne mute*. Firenze: Cecconi.
- Montesanti, Fausto (1952) «La parabola della «Diva»». In: *Bianco e Nero*, 13.7/8, S.55–72.
- Mosconi, Elena (2010) «Lyda Borelli as a Liberty Icon». In: *Not so Silent. Women in Cinema before Sound*. Hg. v. Sofia Bull und Astrid Söderbergh Widding. Stockholm: Stockholm University Press, S.137–148.
- Pantieri, José (Hg.) (1993) *Lyda Borelli*. Rom: MICS.
- Pavis, Patrice (2008) *L'analisi degli spettacoli* [1996]. Turin: Lindau.
- Pearson, Roberta E. (1992) *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press.
- Piantoni, Gianna (2003) «Ritratti d'abito. Nota sul rapporto arte e moda fra Ottocento e Novecento». In: *Vestiti per immagini. L'abito femminile da società tra Ottocento e Novecento e la sua immagine pittorica e fotografica*. Hg. v. Gabriele Borghini und Gianna Piantoni. Rom: Campisano. S.143–150.

- Pitassio, Francesco (2002) *Ombre silenziose. Teoria dell'attore cinematografico negli anni Venti*. Pisan di Prato: Campanotto.
- Pitassio, Francesco (2003) *Attore-Divo*. Mailand: Il Castoro.
- Praz, Mario (1976) *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930]. Firenze: Sansoni.
- Serao, Matilde (1994) [Rezension zu MA L'AMOR MIO NON MUORE!] [1914]. In: *Il Cinema muto italiano. I film degli anni d'oro*. 1913. Band 2. Hg. v. Aldo Bernardini und Vittorio Martinelli. Turin: nuova ERI, S. 32–33.
- Studlar, Gaylyn (1992) *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press.
- Tallone, Gigliola (2005) *Cesare Tallone*. Mailand: Electa.
- (2011) «Pittura teatro moda fotografia, le affinità eccellenti nel quadro prestigioso dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro. Cesare Tallone». In: *Transfinito. International Webzine*. Online: <http://www.transfinito.eu/spip.php?article1683> (4.9.2015).
- Tofano, Sergio (1965) *Il teatro all'antica italiana*. Mailand: Rizzoli.
- Zander, Helmut (2007) *Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884–1945*. 2 Bde. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Daniel Wiegand

Früher Film, Tableaux vivants und die «Attraktion des Schönen»

Archäologie eines diskursiven, bildgestalterischen und rezeptionsästhetischen Phänomens¹

«Living photographs are about as far from being
things of beauty as anything possibly could be»
Cecil Hepworth (1896)²

«Der bemerkenswerteste Umschwung,
der sich in der Lichtbildkunst vollzieht,
charakterisiert sich durch die starke Betonung
des Bildmässigen und Malerischen»
Anonymer Autor in
Der Kinematograph (1914)³

In MR. TURNER (Mike Leigh, GB/F/D 2014), einem Film über das Leben des berühmten britischen Malers William Turner, sehen viele der sorgsam komponierten, in weiches Licht getauchten und von warmen Gelb- und Brauntönen geprägten Einstellungen ganz so aus, als hätte sie der im Film zu sehende Künstler gemalt. Ähnlich der *narrativen* Metalepse, bei der es zu einer Überschreitung der Erzählebenen kommt (etwa wenn der Erzähler innerhalb der Geschichte auftaucht), liegt hier ein Spiel mit den filmischen Gestaltungsebenen vor: Der diegetische Maler scheint aus dem Film herausgetreten zu sein und für das Aussehen seiner eigenen Lebensverfilmung verantwortlich zu zeichnen. Solche «visuellen Metalep-

¹ Der vorliegende Beitrag basiert auf mehreren Kapiteln der voraussichtlich im Sommer 2016 erscheinenden Dissertationsschrift des Autors zu intermedialen Beziehungen zwischen Tableaux vivants und frühem Kino.
² Zit.n. Bottomore 1996. 137.